

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ANOMAL : L'ALTÉRATION DE L'OBJET FAMILIER PAR UNE PRATIQUE
DU MOULAGE ET DE LA SCULPTURE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ANDRÉE-ANNE CARRIER

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Gisèle Trudel et Stephen Schofield pour leur sens critique, leur rigueur intellectuelle et leur appui tout au long de ma recherche et lors de l'écriture du présent mémoire.

Je souhaite exprimer ma gratitude à Dany Glaude qui m'a transmis une part de son savoir-faire en moulage. J'ai apprécié son esprit critique, son écoute et son appui technique indispensable.

Je suis également reconnaissante à l'égard de mes amis et collègues de la maîtrise quant à l'échange des connaissances sur le plan des idées et sur le plan pratique. Ce lien que nous avons entretenu a largement contribué au développement de ma pensée artistique.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
<i>Écart : Anomalie</i>	2
AUTOUR DE L'OBJET	4
<i>Écart : Le trésor des enfants</i>	5
L'objet comme matériau	6
Rapport tactile : « Prothèse ordinaire » et « objet-corps »	7
Rapport ambivalent : confort et inconfort	9
De souvenirs et de sensations	10
MATÉRIALISATION DU CONTACT : ENTRE RESSEMBLANCE ET DIFFÉRENCE	13
<i>Écart : L'extérieur, par rapport à l'intérieur</i>	14
Solidifier l'espace autour de l'objet	15
L'envers des choses et devenir l'objet	16
<i>Écart : Whiteread</i>	16
Matérialiser le contact	18
Moulé : entre ressemblance et différence	19
La peau de l'objet	20
De pertes et de gains formels	22
Altérations	23

L'ALTÉRATION : ÉCARTS ET DÉCLASSEMENT DE LA FORME	27
<i>Écart : Une photo</i>	28
Produire un écart	29
Altération au sens du simulacre	31
Situation différentielle de l'objet	31
Révéler	32
L'altération, au sens de l' <i>informe</i>	35
<i>Écart : Brown</i>	35
Lorsque la forme glisse, dérape et fuit	36
L' <i>informe</i> : sortir du cadre normatif	39
L' <i>informe</i> en sculpture et l'effet de la mollesse	41
L'ANOMAL, L'INDÉCIDABLE	42
<i>Écart : Suspendus, entre la ressemblance et la différence</i>	43
Matérialisation d'un impossible	44
Une inquiétante étrangeté	47
L'ambivalence propre au moulage : Entre absence et présence	49
Prolongements de l'espace	51
<i>Écart : Une tonne d'idées</i>	56
CONCLUSION	56
<i>Écart : Des épaves au placard</i>	59
BIBLIOGRAPHIE	60

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1	Oppenheim, M. (artiste). (1936). <i>Objet (Le déjeuner en fourrure)</i> . New-York : Collection de The Museum of Modern Art.	11
Figure 2.1	Carrier, A. A. (artiste). (2014) <i>Espace autour du matelas</i> . Collection de l'artiste.	15
Figure 2.2	Nauman, B. (artiste). (1968). <i>A cast of the space under my chair</i> . Collection de l'artiste.	16
Figure 2.3	Whitread, R. (artiste). (1990). <i>Ghost</i> . Collection de l'artiste.....	17
Figure 2.4	Carrier, A. A. (artiste). (2015). <i>Avec les mains nues</i> . Collection de l'artiste.....	21
Figure 2.5	Carrier, A. A. (artiste). (2013). <i>Sans titre (Matelas 2)</i> . Collection de l'artiste.	22
Figure 2.6	Carrier, A. A. (artiste). (2014). <i>La pointe des missiles</i> . Collection privée.	24
Figure 3.1	Carrier, A. A. (artiste). (2013). <i>Girl's Birthday (jeu gonflable)</i> . Collection de l'artiste.	30
Figure 3.2	Arnold, M. (réalisateur). (1993). <i>Passage à l'acte</i>	32
Figure 3.3	Brown, S. (artiste-écrivain). (2014). <i>Mollesse dure</i>	35
Figure 3.4	Carrier, A. A. (artiste). (2015). <i>Avec les mains nues</i> . Collection de l'artiste.....	36
Figure 3.5	Carrier, A. A. (artiste). (2015). Vue de l'exposition : <i>Pool toys et petits insubmersibles</i>	37
Figure 3.6	Carrier, A. A. (artiste). (2015). <i>Avec les mains nues</i> . Collection de l'artiste.....	39
Figure 4.1	Carrier, A. A. (artiste). (2013). <i>Trous d'air</i> . Collection de l'artiste.	45

Figure 4.2	Carrier, A. A. (artiste). (2015). <i>Presque familier</i> . Collection de l'artiste.	46
Figure 4.3	Carrier, A. A. (artiste). (2013). <i>Sans titre (Matelas 1)</i>	48
Figure 4.4	Gober, R. (artiste). (1987). <i>X Crib</i>	49
Figure 4.5	Carrier, A. A. (artiste). (2015). <i>Sans titre/ON THE UPPER ARM</i> . Collection de l'artiste.....	52
Figure 4.6	de Broin, M. (artiste). (2009). <i>Fuite</i>	53
Figure 4.7	Payette, K. (artiste). (2012). <i>L'autre dimanche matin</i>	54

RÉSUMÉ

Cette recherche artistique s'intéresse aux objets domestiques entreposés dans la maison de banlieue familiale, se retrouvant échoués dans les différents espaces de rangement. Ma démarche est telle une entreprise de réactivation de ces meubles, de ces objets d'ornementation ou de ces jouets mis en attente. C'est à travers leur dérive, en sculpture et en installation, qu'une réflexion sur les liens établis avec ces objets est mise en place. La technique du moulage, utilisée d'une manière volontairement erronée et jouant habilement avec son potentiel de distorsion et de transfert de matériaux, contribue à rendre l'objet *anomal* plutôt qu'à reproduire le *même*. Agissant comme interférence dans l'expérience quotidienne des objets, mes pièces, atteintes de l'anomal, proposent de se confronter à une tension indécidable entre la familiarité et l'étrangeté, entre l'appréhension et le trouble générés par leur altération et leur distorsion dans l'espace. Par cette stratégie de distanciation de la forme, qui se réalise à travers les différentes matérialités dont peuvent s'approprier les objets, mon travail revalorise le contact tactile aux choses. Cette démarche aborde différemment certaines préoccupations liées à l'objet traité, entre autres, par la surréaliste Meret Oppenheim. Les considérations à propos de l'altération et de la déformation comme stratégies artistiques qui sont abordées dans cette étude ouvrent un dialogue avec d'autres artistes ou théoriciens du domaine des arts visuels tels que Rachel Whiteread, Martin Arnold, Robert Gober, Georges Didi-Huberman, et Roland Barthes.

Mots clés : objets, moulage, altération, anomal, indécidabilité, étrangeté

INTRODUCTION

Ma problématique, mes études et mes considérations s'articulent dans ce texte selon plusieurs modes discursifs : sous forme de récit de pratique, de poème en prose et de modèle analytique où je présente la synthèse des connaissances et des faits détaillant ma recherche artistique.

L'architecture de ce mémoire propose une lecture atypique à travers les éléments de l'analyse qui se fractionnent et se dispersent dans la mise en forme du texte. À travers des réflexions placées en exergue, alignées à droite dans les notes en bas de page ou dans les « apartés », qui sont disposés tels des microtextes en prose en compression à gauche du texte principal, par des changements de polices typographiques, et par l'utilisation d'exposants à l'intérieur d'une citation et repris en note en bas de page, ma réflexion se déploie en laissant des trous et en provoquant des sauts entre les différents niveaux structuraux et discursifs du texte.

De ces écarts et décalages produits entre le discours analytique, l'écriture poétique et le récit de pratique émerge le sens. La structure architecturale de ce mémoire reproduit le fonctionnement de ma pensée et l'organisation spatiale de ma réflexion. Je propose donc une forme de compte rendu de mon travail à travers les ambiances, les rythmes, les théories, les impressions somatiques ou les souvenirs qui alimentent continuellement mon travail de création.

Elle est bizarre, partiellement étrangère. Elle est ce détail déplacé, cette partie de la forme qui pose problème ou cette erreur dans la conformité. L'anomalie déconcerte le visiteur à travers l'écart qu'elle produit. Elle effectue un déplacement par rapport à l'ordre attendu et porte atteinte à l'harmonie réglée. Matérialisant ce qui déroge aux normes, elle disqualifie les attentes. Elle enduit d'insolite. Elle met en valeur la différence, l'erreur et l'imperfection de la forme et se préoccupe de la matière et de son potentiel sensoriel et poétique.

Écart : Anomalie

Dans ma pratique artistique, l'anomal apparaît à travers une mise à distance de l'objet domestique. De sa forme initiale, s'opère un processus de prélèvements, de transferts, de pertes et de gains formels. À travers l'altération de l'objet, mon travail explore l'état précaire et indécidable des choses. Situées entre sculpture et installation, mes pièces se présentent également comme des espaces de résistance et de ruptures avec les conventions et engagent le visiteur dans une expérience autre de l'objet qui amène tantôt à l'inquiétude, tantôt à l'enchantement. Cette pratique témoigne d'une réflexion à propos des rapports physiques et psychiques qu'il est possible d'entretenir avec ces objets que l'on fige volontairement dans l'attente, entre deux usages, rangés parmi les autres.

Dans une première partie, ce texte proposera l'utilisation de l'objet domestique comme un matériau artistique. Après l'évocation de mon rapport personnel à l'objet, je décrirai la nature des objets choisis : leur rapport au corps et la fonction commune grâce à laquelle ils peuvent être regroupés dans un même ensemble. J'exposerai le lien entre le rapport ambivalent qu'ils suscitent (situé entre confort et inconfort) et leur manière d'appeler le sens tactile. Enfin, ce premier chapitre mettra en place les bases qui permettront de dégager comment mon travail propose un retour vers la

matérialité de l'objet domestique et une forme de transmission de mon rapport ambivalent avec celui-ci.

Dans le second chapitre, il sera question de dégager les tenants et aboutissants d'une utilisation du moulage atypique telle qu'entreprise dans mon processus, soit la production d'une forme *autre* à partir d'un objet, plutôt que sa *reproduction*. Les implications de l'empreinte comme *contreforme* seront abordées dans la perspective d'un renversement du rapport à l'objet. En fait, je comparerai le moulage à un procédé de transferts, de pertes et de gains de qualités formelles.

Une troisième partie s'adressera à l'étude du processus d'altération de l'objet domestique. À partir du travail de divers artistes et de théories qui s'intéressent à la notion d'appropriation, de simulacre et d'*informe*, il sera possible de faire état du potentiel de révélation que possède une telle stratégie de distanciation. Cette section du mémoire se préoccupe donc de l'altération de l'objet au sens d'une production d'écarts et d'un déclassement de la forme par rapport à la norme établie.

Enfin, une quatrième et dernière partie porte sur la propension d'un objet familier atteint d'anomal, à produire une expérience indécidable. Je m'intéresserai à ce sentiment d'ambiguïté, à cette inquiétante étrangeté ressentie et à l'ambivalence de l'esprit que provoque l'anomal. La matérialisation d'un impossible, la déformation d'un objet et le prolongement d'éléments architecturaux vers l'œuvre sculpturale dans l'espace d'exposition seront abordés comme des facteurs augmentant ces états limites et indécidables. J'évoquerai la façon dont l'expérience de mon travail se rapproche d'états ambivalents entre le familier et l'inconnu, entre la stabilité et l'écroulement. Ainsi, j'observerai que mes stratégies artistiques reposent sur un rapport physique à la forme dans l'espace, sur une utilisation incongrue de la matérialité et sur un jeu habile des limites du discernement.

AUTOUR DE L'OBJET

Ce magasin est télescopique : il nous donne le don d'ubiquité et de voyage dans le passé. Cet endroit est un entrepôt miniature, un magasin de jouets, le placard de la chambre de notre ami, sous l'escalier en bois, au grenier chez la cousine ou bien la tête sous la couverture. C'est un endroit privilégié.

Certains peuvent y voir un dépotoir ou une fausse commune d'objets obsolètes, mais c'est certainement un temple de 8 pieds x 8 pieds. Devant le plus beau des spectacles de couleurs disparates, de formes étranges imbriquées les unes aux autres, comme fusionnées par le fouillis. Devant ce flou général, je ne distingue plus les cassettes VHS Disney, les peluches d'animaux, la fausse vaisselle en plastique, les outils de médecin factices, le simili mobilier domestique, les poupées en caoutchouc et l'armée miniature monochrome dessous la guitare à échelle réduite qui fonctionne à piles. En prendre un occasionnerait une avalanche ou briserait l'équilibre précaire du château de bidules plastiques empilés. C'est une expédition à mobilité réduite. J'ai le choix de très peu de points de vue depuis lesquels je suis autorisée à voyager uniquement par le regard. L'interdiction de toucher leur donne un sens sacré.

Devant le trésor des enfants, les plus bizarres des jouets sont toujours mes préférés. Ils revêtent les formes schématiques les plus simples, des couleurs pures et criardes. Ils séduisent l'œil. Ils sont, comme tout autre jouet, simulacres d'un monde adulte parfait : des utopies. Ils sont des statues à l'effigie d'un monde autre, plus coloré, plus luisant et plus mobile.

Si le magasin attire autant mon attention, c'est parce qu'il est une réserve infinie de sensations tactiles contradictoires; il donne une attention particulière à des beautés rouillées, des formes détrempées ou des fragments d'objets.¹

Écart : Le trésor des enfants

¹ Devant le trésor des enfants – Texte écrit suite à une promenade (2014) au marché St-Michel et la lecture de *La Morale du joujou* (1853) de Charles Baudelaire.

Chaque maison, étroite, plate, légèrement penchée comme pour aller au-devant de la marchandise, s'épure brusquement vers le haut : il n'y a plus, dressée contre le ciel, qu'une sorte de bouche mystique, qui est le grenier, comme si tout l'habitat humain n'était que la voie ascendante de l'entreposement, ce grand geste ancestral des animaux et des enfants. (Barthes, 1964, p. 25)

L'objet comme matériau

J'ai le souvenir des objets domestiques entreposés dans les différentes parties de la maison familiale : le sous-sol, l'étage tout en haut, le garage-établi, l'espace sous le patio de la piscine. Il y avait aussi des objets oubliés dans le hangar de la voisine et ceux abandonnés dans le grenier chez ma tante. Je me rappelle l'étrange dévotion que je portais à ces objets mis au rencart, qu'il m'était permis de « réactiver », c'est-à-dire de toucher, d'observer et avec lesquels je pouvais jouer. Même poussiéreuses, rouillées et imprégnées de l'odeur de boules à mites, ces choses m'émerveillaient. Je ne peux dire si j'adorais ces objets pour leurs qualités formelles, parce qu'ils transportaient avec eux un contexte et une histoire propre, parce qu'ils m'apprenaient sur les différents besoins de l'humain ou simplement parce qu'ils étaient soigneusement entreposés, comme si malgré leur passivité, ils étaient investis d'une grande importance. Étrangement, à cette adoration se joignait un certain dégoût dû à leur aspect souillé et une pitié devant leur échec d'épave au placard.

J'ai du mal à saisir complètement la nature des rapports personnels que j'entretiens depuis toujours avec ces objets. J'ai tendance à éprouver simultanément des sentiments opposés à l'égard d'un même objet : fascination et aversion, adoration et perte, etc. Aujourd'hui, l'objet domestique est au centre de ma pratique artistique. Ce qui me fascine, au-delà des objets eux-mêmes, ce sont les différents rapports sensibles qu'il est possible d'entretenir avec eux. Au sein de la présente recherche, je m'intéresse à la manière de cohabiter avec ces objets; je compromets l'espace

physique et psychique² qu'ils occupent dans notre quotidien. Ici, les objets domestiques qui retiennent mon attention sont déjà teintés d'un rapport physique ou tactile par la proximité au corps qu'ils engagent lors de leur utilisation ou par leur apparence anthropomorphique et sont, en partie, des choses avec lesquelles j'entretiens un rapport ambivalent. Dans la perspective d'activer un rapport autre à l'objet, leurs dérives sculpturales sont à parcourir davantage de manière sensorielle que de façon conceptuelle.

Rapport tactile : « Prothèse ordinaire » et « objet-corps »

De façon générale, les objets que j'investis sont ceux qui se retrouvent entassés dans nos maisons. Défraichis, en surplus ou hors saison, ils débordent de nos placards. Ils forment ensemble des totems par empilement, des îles et des tours dans nos greniers. Ils demeurent patients, derrière la balayeuse et les vieilles boîtes de carton. En dehors de ça et étrangement, ils semblent tous engager le corps de manière tactile à travers leur usage.

Mes objets sont, pour la plupart, à compléter par le corps humain; ils sont manipulés, portés comme des vêtements, utilisés de manière à garder le corps dans une position, à maintenir la chaleur corporelle ou à permettre une action. Ces matelas, jouets, chaises, échelles, aides-flotteurs et calorifères appartiennent au registre du mobilier, de l'outil domestique en tant que réceptacle pour le corps ou en tant que système qui remplace une fonction corporelle. Ils supportent ou contiennent le corps. Mes objets sont ce que Maïté Vissault apparente à des « prothèses ordinaires » (2002, p. 74) de l'immobilité ou de l'histoire humaine. Par opposition au terme médical *prothèse* qui est un dispositif implanté dans l'organisme pour restaurer la fonction d'un organe

² L'espace psychique d'un objet est, pour moi, son champ d'action: c'est-à-dire les sentiments, souvenirs ou affects qu'ils peuvent susciter chez un individu.

manquant ou compromis, le terme « prothèse ordinaire » (Vissault, 2002), utilisé pour décrire le type d'objets présents dans le travail de l'artiste britannique Rachel Whiteread, est ouvert et englobe tout objet qui remplit une fonction associée à la mobilité ou à l'immobilité du corps. Comme les matelas, les placards, les pièces ou les parties de mur, et les chaises, investis respectivement dans *Untitled (Double Amber Bed)* (1991), *Ghost* (1990) et *Untitled (One Hundred Spaces)* (1997) de Rachel Whiteread, mes objets sont des prothèses ordinaires qui aident à soutenir le corps et peuvent faciliter ou perturber une action. Je m'intéresse à l'univers tactile que ces objets évoquent par la proximité qu'ils entretiennent avec le corps. Leurs qualités esthétiques et plastiques (forme, texture et spatialité) et le contact qu'ils appellent font d'eux des matériaux ouverts à l'évocation de l'univers du sensible.

Certains de mes objets reprennent doublement le tactile et la sensibilité liée au corps; non seulement leur utilisation suscite un contact corporel, mais elle conserve également cette étrange proximité avec le corps liée aux formes des objets qui sont dotés de proéminences, d'orifices et de membranes, telle une peau. Je vois souvent mes objets comme des corps eux-mêmes³.

Comme « objet-corps », il y a la tuyauterie du système de chauffage à l'eau qui traverse mon appartement. Un fluide épais y circule en permanence et les bulles d'air qui y restent emprisonnées provoquent des gloussements et parfois des bruits de

³ J'ai été profondément marquée par l'exposition éponyme de Yannick Pouliot (2008) au Musée d'art contemporain de Montréal. J'ai été séduite par sa manière de détourner l'architecture et le mobilier de sa fonction d'origine et d'en générer des formes désarticulées, repliées sur elles-mêmes et dépourvues de toute possibilité d'usage. Tous ces objets domestiques atteints d'excroissances, de fusions forcées et d'étirement vers le haut ont été mon premier contact conscient avec un univers domestique anthropomorphique.

déglutition comme à l'intérieur d'un estomac. Le système se déploie dans l'espace domestique tel un réseau intestinal en dégageant une chaleur variable. Les radiateurs sont, en quelque sorte, les organes de la maison.

Les objets gonflables sont également des corps. Je vois dans leurs formes galbées, dans leur fonction de contention et dans la sensualité rattachée aux plis de leur membrane plastique, une forte ressemblance au corps. Ce sont, en fait, des objets-enveloppes dont la surface, la peau sont des protections contre l'eau, mais qui transmettent aussi leur précarité et auxquels j'attribue des caractéristiques anthropomorphiques. Ce sont des objets qui respirent; ils se gonflent et se dégonflent comme des poumons. Leur morphologie et leurs méthodes d'utilisation font aussi de ces gonflables des objets qui dégagent une sensualité et un certain érotisme. Leurs formes présentent de larges trous à certains endroits, des plis profonds comme des fentes dans la membrane, des valves qui sont des sphincters qui empêchent ou permettent l'eau et l'air d'entrer et de sortir. Ils ont également différents réseaux de membres qui sont phalliques : comme la trompe de l'éléphant, les tentacules de la pieuvre ou la nageoire dorsale de l'orque gonflable.

Rapport ambivalent : confort et inconfort

Outre ce rapport tactile, un rapport ambivalent s'impose souvent à moi en regard de l'objet. Devant les flotteurs ou autres jouets gonflables par exemple, je suis partagée entre deux sentiments totalement opposés : j'ai à la fois la sensation d'un confort et celle d'un inconfort. L'objet gonflé n'a d'autre vocation que d'augmenter le confort corporel ou de veiller à minimiser les blessures du corps. Dans l'action de son utilisation, le matelas gonflable, le dispositif de sécurité, le coussin gonflable dans la voiture, les flotteurs gonflables, etc., tous, se déforment pour épouser le corps. Tout semble être pensé, dans ces objets, pour favoriser le confort, toutefois, je trouve leur

contact à la fois agréable et agressant. Un *Swim Aid* (brassard gonflable), par exemple, est mou, donc agréable au toucher, mais en même temps, lorsqu'il est enfilé autour du bras, le vinyle sec colle, coince sur la peau, provoque un son criard et des irritations, ce qui le rend inconfortable. L'orque gonflable qui est faite pour être chevauchée et pour aider à flotter dans la piscine est également porteuse de cette tension paradoxale entre confort et inconfort. Je me souviens de l'expérience désagréable de me frotter maladroitement les cuisses sur ses poignées en plastique rigide ou sur ses coutures de vinyle coupant en tentant de maintenir mon équilibre dessus. Ces objets sont donc, à la fois, fragiles et agressants, confortables et inconfortables. Ils attirent mon attention parce que j'entretiens avec eux un rapport ambigu, voire insaisissable.

De souvenirs et de sensations

D'aussi longtemps que je me souviens, j'ai toujours appréhendé mon environnement de manière sensorielle; au fil du temps, j'ai développé une hypersensibilité à l'aspect tactile des objets, à leur composition et aux effets de gravité qu'ils produisent sur le corps. Je reçois mes œuvres comme je découvrais ces objets à l'enfance : par le sensoriel et l'affectif. Dans ma pratique, les sculptures remettent en question la perception quotidienne des choses par des jeux de formes et de matérialités.

Jocelyne Lupien, sémiologue et historienne de l'art montréalaise, s'intéresse à la nature polysensorielle et à la réception de l'art. Dans *Du sens des sens en art actuel* (2008), Lupien explique comment une œuvre d'art a cette capacité de solliciter différentes sensorialités et du même coup de produire du sens et des affects en dehors du champ discursif et conceptuel. (p. 87) De cette manière, je considère mes objets détournés comme des surfaces de projection, des enveloppes externes qui absorbent,

tout comme le fait la mémoire, des souvenirs liés à des expériences sensibles et tactiles.



Figure 1.1 Oppenheim, M. (artiste). (1936). *Objet (Le déjeuner en fourrure)*⁴. New-York : Collection de The Museum of Modern Art.

Les objets de mes installations ne sont donc pas destinés à être envisagés dans une perspective strictement conceptuelle, mais ils aspirent à être saisis, avant tout, dans leur intégralité pour leur aspect physique. C'est la mémoire sensorielle associée au contact de ces objets qui m'intéresse. Je souhaite qu'ils invitent à un univers de

⁴ *Le déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim aussi appelé *Objet* m'a tout de suite fascinée par son pouvoir d'interpeler le corps. Je l'ai vu pour la première fois, en photographie projetée au format diapositive, une image de très mauvaise qualité. Toutefois, j'ai eu une réponse viscérale instantanée dans la gorge et sur le bout de la langue. La fonction symbolique de l'objet n'avait qu'un intérêt secondaire pour moi. L'expérience somatique était beaucoup plus signifiante. C'était l'objet familier qui, par la seule manipulation artistique d'un transfert de matériaux, devenait initiateur d'une réaction physique.

sensations, de souvenirs tactiles; un univers directement lié à l'intimité du corps et à la proximité⁵ aux choses. Ils évoquent un confort familial qui se rattache à leur contexte d'utilisation, à des environnements connus comme un chez-soi ou à certains lieux fréquentés quotidiennement lors de l'enfance : la maison dans ses extensions spatiales, l'école, le parc à loisirs et autres.

La fréquentation quotidienne d'espaces d'entreposage domestique, l'aspect tactile des objets, leur physionomie ou le contact qu'ils nécessitent, tout cela, superposé à mon rapport personnel ambivalent à l'objet, m'a amenée à m'interroger sur les rapports psychiques et intimes qu'il est possible d'entretenir avec les objets. Dans mon travail, l'« objet-corps » ou la « prothèse ordinaire » devient le matériau privilégié pour m'engager dans une expérience tactile et sensible de l'œuvre.

⁵ Jeff Koons reproduit, en acier inoxydable, des objets banals comme des animaux en ballon, des jouets ou des flotteurs gonflables. À la différence de Koons, mes objets ne sont pas reproduits de manière exacte; étant déformés, leurs couleurs délavées, leurs motifs retirés, ils se distancient de leur apparence parfaite et donc de leur fabrication industrielle. Si Koons nous place devant une aura séductrice par l'amplification de leur échelle et de leur fini luisant, mon travail invite plutôt à côtoyer le potentiel sensoriel d'un transfert de matériaux ou d'une déformation de sa surface. Je mets l'accent sur l'élément somatique de l'étrangeté de la matière, sur l'incongruité de son nouvel aspect. Transformés, ils ne se savourent plus comme des objets de consommation présentés en vitrines. Leur appréhension est différente, plus intime et tactile.

MATÉRIALISATION DU CONTACT : ENTRE RESSEMBLANCE ET DIFFÉRENCE

L'extérieur, par rapport à l'intérieur, n'est pas traitable de la même façon. La périphérie de l'objet est contact et détails, tandis que le centre est inaccessible. Le matériau est changeable, la membrane est déplaçable.

La couleur aussi est très variable.

Le moulage aplatit, étire, durcit ou ramollit.

De près ou de loin, ce n'est plus pareil. Tout est semblable et différent à la fois. L'anomal émerge dans cette condition.

L'objet se déplace à travers les différentes formes possibles ou impossibles qu'il contient. En transition ou en dérive quant à lui-même, il occupe tantôt une de ses apparences, tantôt une autre.

Il devient peau, contact, contenu et double altéré.⁶

Écart : L'extérieur, par rapport à l'intérieur

⁶ Carrier, A. A. (2015) Poème en prose sur le moulage au sein de ma pratique.

Solidifier l'espace autour de l'objet

Dans l'atelier, j'ai entrepris de mouler un matelas d'enfant. À partir de ce matériau, mon intention était de produire un moule à membrane souple afin de générer un matelas en plâtre qui soit distordu et étiré. Pendant le processus de fabrication du moule, il y a eu ce moment particulier où j'ai remis en question la finalité que prendrait l'œuvre : j'envisageais le moule comme œuvre en soi. Lorsque j'ai vu l'intérieur du moule de matelas pour la première fois, j'ai été fascinée par le fait que les textures inversées, les lignes de séparation entre les plans formés par les sommets et les arêtes du matelas s'inversaient en des creux et des sillons. Les points de couture qui joignaient les différents plans se transformaient en veines creuses, en trous saccadés. La séquence répétée des protubérances du matelassé se traduisait maintenant en une série de creux, rappelant les motifs sinueux que forme le sable au fond de la mer. Dans le moule, les détails qui aidaient à la fois à marquer et à localiser l'architecture de l'objet-source transformaient totalement la forme en une chose complètement nouvelle. Le matelas en tant que forme positive était devenu une forme négative, creuse comme un bassin, une piscine ou une base de lit. À ce moment, j'ai commencé à considérer le potentiel de réflexion inhérent à cette forme négative. J'ai nommé cette pièce : *Espace autour du matelas* (2014).

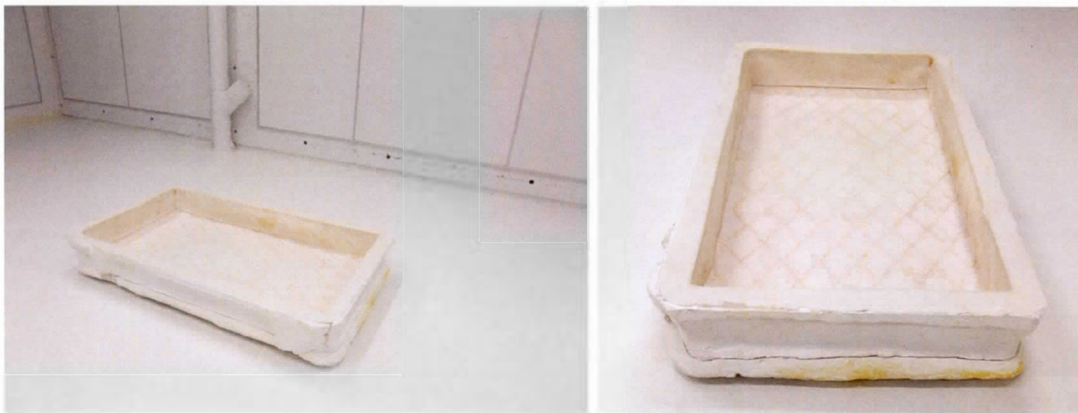


Figure 2.1 Carrier, A. A. (artiste). (2014) *Espace autour du matelas*. Collection de l'artiste.

L'envers des choses et devenir l'objet

À la manière de certaines pièces de l'artiste américain Bruce Nauman et tel qu'abordé de façon plus spécifique dans les sculptures de Rachel Whiteread⁷, le moule du matelas m'imposait un regard particulier sur la *contreforme* d'un objet. J'ai commencé à m'intéresser au fait que le moule puisse contenir simultanément les faits physiques inversés de l'objet et certaines de ses possibilités formelles latentes. L'artiste Bruce Nauman a probablement été une source d'inspiration pour le travail de Rachel Whiteread, car il a matérialisé l'espace « autour » de l'objet avec sa célèbre pièce *A cast of the space under my chair* (1968).



Figure 2.2 Nauman, B. (artiste). (1968). *A cast of the space under my chair*. Collection de l'artiste.
Écart : Whiteread

⁷ Le travail de Rachel Whiteread m'intéresse parce qu'il aborde l'espace comme lieu de relations et de tensions entre la forme, le contour, la surface, le plein et le vide. Les relations spatiales explorées dirigent les rapports entre les choses comme contenant ou contenu. Sa pratique inverse l'objet et l'espace par la matérialisation du vide qui le circonscrit.

Sa réflexion était menée par des préoccupations concernant la perception des objets qui l'entouraient. Lors d'une entrevue avec Joan Simon (1988), il affirmait que « tant l'intérieur que l'extérieur déterminent nos réactions physiques, physiologiques et psychologiques, la façon dont nous observons un objet. » (Dennison et Houser, 2001, p. 144) L'artiste disait également que l'espace négatif était comme penser au-dessous et à l'arrière des choses. (p. 33) Nauman pensait la contreforme comme un envers des choses donnant à voir l'objet autrement.

L'œuvre *Ghost* (1990) de Rachel Whiteread représente la solidification de l'air ou du vide qui compose l'espace d'une chambre dans laquelle se trouvait un foyer.



Figure 2.3 Whiteread, R. (artiste). (1990). *Ghost*. Collection de l'artiste

L'artiste explique : « *It was about embodying a very simple notion of mummifying the space inside a house - to turn a space inside out - to transcribe the imprint of a universal space.* » (Dennison, 2001, p. 158) Elle a donc eu recours à la contreforme afin de renverser la manière de percevoir l'espace : « retourner l'espace à l'envers »,

« transcrire l’empreinte d’un espace universel ». Le fait de nous présenter le vide comme étant plein transforme le sens postural par rapport aux choses en donnant au visiteur, par exemple, l’impression de devenir le mur. Le travail sur la contreforme de Whiteread joue donc sur la perception de l’espace et remet en doute la manière de l’habiter. Il déjoue le sens postural et donne la sensation que le corps occupe la position de l’objet, en ce que le négatif de la forme efface l’objet lui-même et situe le visiteur, de manière spatiale, à la place de sa paroi externe.

Matérialiser le contact

Le moule est une contreforme. Il fige le geste de l’empreinte. Il est la production d’une marque, d’un agencement de creux et de reliefs, d’un négatif qui correspond à une forme positive, d’un casse-tête en trois dimensions qui épouse parfaitement les parois extérieures de l’objet moulé. Le moule est donc l’enveloppe qui vient embrasser en tout point l’objet. L’empreinte correspond à cette idée d’une trace que l’objet laisse derrière lui, lorsqu’il touche et déforme une autre matière.

Avec ma pièce *Espace autour du matelas* (2014) (Figure 2.1, p. 15), j’ai solidifié l’espace autour de l’objet sous forme de membrane de silicone et de coquille rigide. À mon sens, cette proposition est une manière d’accéder au contact physique et corporel avec un objet. Voici ce qui se passe au niveau de ces zones de contact entre l’objet et le corps lorsque l’objet est touché. À une autre échelle de perception, il est possible d’observer que le corps se déforme au moment de toucher l’objet. Par exemple, lorsqu’un corps est supporté par une chaise, la pression de l’objet sur sa chair la force à se répandre, à trouver un espace à occuper. Le résultat est que ce corps épouse en tout point la surface de l’objet. Sur une chaise à siège tressé, par exemple, le fessier devient marqué de son motif. Je vois donc la contreforme en tant que matérialisation figée du contact potentiel du corps et de cet objet. Ce renversement de proposition formelle, que me permet le moulage, a la possibilité de réactiver autrement le rapport aux objets par la transcription de l’espace autour de ceux-ci. Cet espace solidifié

déjoue les rapports tactiles et spatiaux, les rapports de proximité corporelle et d'intimité aux choses en proposant d'observer les effets physiques provoqués par une inversion de l'objet.

Moulé : entre ressemblance et différence

Dans le tirage de l'objet moulé, les moindres détails (les textures, la poussière qui se trouvait sur l'objet) sont transférés au moment du contact entre la matière et l'objet, et ensuite, entre le moule et le tirage. À travers ces détails émerge une sensation de forte proximité avec la forme, d'intimité avec l'objet et une perception aigüe de sa présence. Cependant, il ne reste que l'apparence externe de l'objet, soit sa forme globale et sa texture. Le moulage permet un transfert des attributs en surface de l'objet, mais il ne permet pas de reproduire l'intérieur des choses. Tout ce qui était à l'intérieur est inaccessible et est donc remplacé ou effacé. Le moulage soustrait le centre des choses, mais transfère ses attributs formels extérieurs. Dans mon travail, l'objet est également reproduit en une autre matérialité que l'objet d'origine, ce qui modifie son apparence. Le mot « copie » est souvent utilisé lorsqu'il s'agit de parler de la forme obtenue par le procédé de moulage, mais je préfère parler de « tirage ». L'idée d'imitation et de reproduction exacte inhérente au mot *copie* ne me convient pas, d'autant plus que j'utilise le moule rarement plus d'une fois de la même façon. J'emploie plutôt le mot *tirage* qui englobe l'aspect de ressemblance à la matrice, mais reste à la fois ouvert à l'aspect de la différence.

La peau de l'objet

Le processus du moulage engage le corps dans un contact particulier avec la matière. La manipulation de l'objet, du plâtre à moulage et du silicone, interpelle le tactile de plusieurs façons et à différents moments de la création du moule. La technique demande une certaine rigueur dans le geste et une méthodologie bien précise constituée d'étapes et de règles interchangeableables selon la forme à mouler. Pour moi, entrer à l'atelier et fabriquer un moule s'apparente à une certaine forme de rituel; c'est exercer une série d'actions sur un objet élu, selon un protocole et une tradition. C'est principalement cet aspect répétitif du geste de répandre la matière sur cet objet particulier qui m'a permis d'oublier mes actions et de me concentrer sur les qualités physiques des matières avec lesquelles j'étais en contact. J'ai détourné mon attention vers la surface des objets, les substrats que je mélangeais et les matériaux que je déplaçais, tranchais au couteau ou colorais avec des pigments. J'étais à l'écoute des différents états physiques du plâtre et du silicone lors de leur évolution chimique. J'étais sensible aux indices de leurs états physiques : consistance, solidité, liquidité et température; une suite de sensations allant de sec à mouillé, de froid à chaud, de visqueux à caoutchouteux, de mou à dur. Je me laissais déconcentrer par l'humidité qui suintait des parois pendant la déshydratation du plâtre.

Manipuler les moules, les défaire en morceaux, déposer maladroitement leur membrane molle sur un banc et former ainsi un tas abstrait de matière toujours imprégnée de la forme, tous cela m'a évoqué l'idée de peau de l'objet. Parce qu'elle m'obsédait, j'ai voulu que la surface devienne l'objet. J'ai pensé que je pourrais faire muer les objets, les transformer en enveloppes, les vider de leur chair plastique ou de leur consistance de bois et ne présenter que leur surface. Le cheval-sautoir (*Avec les mains nues* (2015) (Figure 2.4, p. 21) a été la première pièce à matérialiser cette idée de peau de l'objet. J'ai donc reproduit l'objet dans cette matière qui m'avait donné la sensation d'une peau, soit le silicone utilisé pour faire les moules à membrane sous

chape. L'utilisation d'une matière molle faisait apparaître quelque chose de nouveau dans ma pratique : cette idée de déformation ou de réorganisation de la forme par un changement de matérialité.



Figure 2.4 Carrier, A. A. (artiste). (2015). *Avec les mains nues*. Collection de l'artiste.

À partir de ce moment, j'ai commencé à considérer la manipulation des formes de l'objet, en lui octroyant une malléabilité qu'il ne possède pas, mais qui devient possible par les moyens du moulage. Le moulage allait me permettre de modifier certains paramètres physiques d'un objet tout en conservant sa ressemblance. Il m'accordait un pouvoir plastique qui est différent de celui qu'on obtient par addition avec le façonnage ou soustraction avec la taille directe. Cette plasticité est, en quelque sorte, induite à l'objet par une suite de manipulations de son enveloppe visible, de sa surface.

De pertes et de gains formels

Traditionnellement, le moulage sert à reproduire le *même*, dans le sens de l'identique. Toutefois, dans mon processus, j'utilise le moulage comme un procédé de transfert, de pertes et de gains formels. Je conserve les distorsions ou les irrégularités qui apparaissent à différents moments du procédé. Je valorise les « défauts ». Je joue avec les possibilités du moulage pour provoquer des tirages non conformes à l'objet-source. Avec *Sans titre (Matelas 2)* (2013) et *La pointe des missiles* (2014) (Figure 2.6, p. 24), je provoque des erreurs de positionnements de la membrane d'empreinte, ce qui déforme les contours des objets. Je transfère l'objet dans des matériaux ayant une dureté différente de l'original, ce qui le durcit ou le ramollit. Le moulage devient pour moi un procédé d'altération de l'objet.



Figure 2.5 Carrier, A. A. (artiste). (2013). *Sans titre (Matelas 2)*. Collection de l'artiste.

Je considère le processus du moulage comme étant très précaire; de plus, la part d'imprévu que l'artiste ne contrôle pas contribue à altérer l'objet qui est moulé. L'empreinte nécessite que le substrat touche toutes les parois intérieures du moule. Il n'y a donc aucun moyen pour moi de m'interposer dans le processus qui se fait en quelque sorte de lui-même. Ne pouvant pas me placer entre la matière et le moule, j'agis donc comme médiatrice. Je ne suis active qu'à certains moments du processus, soit dans l'élaboration du moule, au moment de préparer la matière ployable qui viendra épouser les formes internes du moule et au moment du démoulage. Bien que le procédé soit traditionnel et comporte une série de techniques et de règles générales, il demeure très expérimental. Chaque objet possède une forme, une texture, une porosité et une matérialité propres et la technique du moulage doit constamment s'adapter pour répondre à ses propriétés. Cependant, jamais le geste de l'empreinte n'est entièrement fiable. Comme aucune recette ou mode d'emploi commun ne peut s'appliquer, j'invente donc une technique tout aussi rudimentaire pour chaque nouvel objet. Je « bricole » des moyens pour que l'objet et le substrat entrent en relation. Je dois attendre à la fin du procédé pour voir le résultat qui est souvent imprévisible. Le philosophe Didi-Huberman (2008) le décrit ainsi : « La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement "prévisible" : elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte. » (p. 33) Je vois donc ce procédé comme un moyen de transférer la forme, mais également comme un moyen de produire un écart avec l'objet par la perte et le gain formels.

Altérations

Plusieurs problèmes ou altérations de la forme peuvent se produire lors du procédé de moulage. Par exemple, le tirage par coulé produit souvent des bulles d'air dans le moule qui sont difficiles à déloger. L'inverse est également possible, lorsque le moule lui-même est constitué de ces petits trous dus à des bulles d'air qui ont empêché la

prise d'empreinte parfaite, qui, une fois transférée en positif, génère des protubérances inattendues. Lors d'un ajout de pigments secs au plâtre, la réaction de l'eau avec le pigment donne souvent à la couleur un aspect non uniforme, non homogène. Il se produit des dépôts et donc, la concentration est plus élevée à certains endroits, la couleur est plus saturée, ce qui donne un aspect minéral. Lorsqu'un tirage est produit à la volée⁸ par l'addition de couches successives, il se produit une cristallisation accélérée du plâtre. Lors de la deuxième volée, le plâtre frais épouse la première couche qui, étant déjà cristallisée, tend à boire l'eau du plâtre frais, et la couche d'empreinte se craque et se fissure sous la pression. Cela produit de petites fissures, des ouvertures par lesquelles le plâtre frais vient s'immiscer et refaire l'empreinte de manière locale. Si les deux plâtres ne sont pas exactement de la même couleur, alors on verra une tache circonscrite de cette deuxième coulée apparaître en surface comme dans ma pièce *La pointe des missiles* (2014).

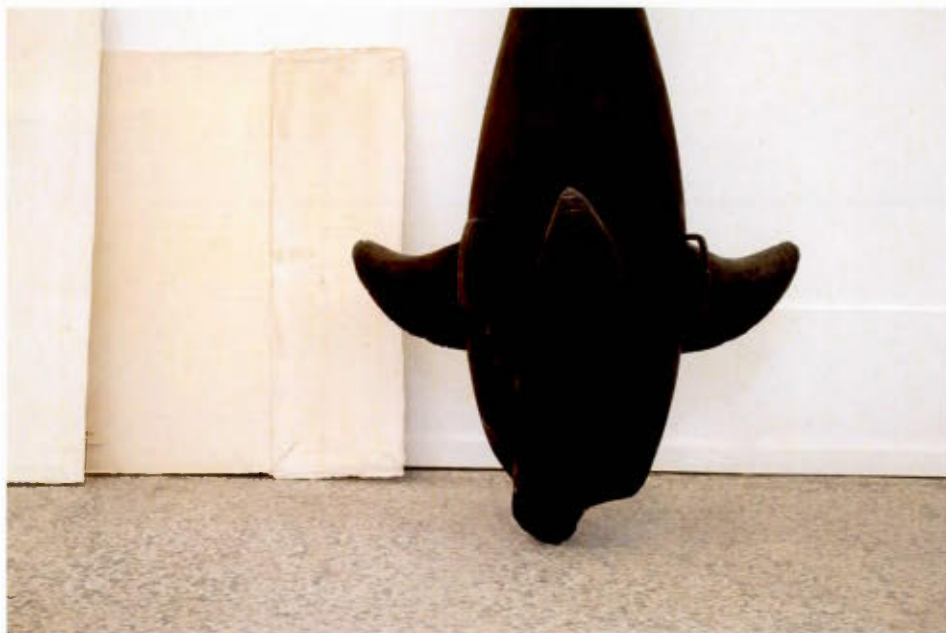


Figure 2.6 Carrier, A. A. (artiste). (2014). *La pointe des missiles*. Collection privée.

⁸ Méthode de production d'un tirage à partir d'un moule qui consiste à insérer une certaine quantité de substrat à l'intérieur du moule pour ensuite le faire pivoter dans tous les sens.

Mon objectif n'est pas d'atteindre une perfection dans le transfert de la forme, ni de copier sans défauts, ni changements. Le défaut, tel que considéré par la tradition, est, au contraire, recherché et valorisé dans ma pratique. Je vise donc à produire une forme qui est cohérente avec l'objet matrice, mais qui présente certaines étrangetés. Pour moi, l'apport d'imprévu qui surgit dans la matière au moment du processus est important dans l'élaboration d'une pièce. La matière est toujours plus savante que moi. Mon travail sculptural est donc en avance sur mes intentions. L'idée en amont de la production est puérile, gauche et incomplète. Quand le tirage sort du moule, cet objet me dépasse à tout coup. Les erreurs de production et accidents dans le processus, les limites du moulage à reproduire un objet tel quel et les changements de matériaux qu'il implique participent d'une certaine altération de l'objet, un bouleversement de sa forme physique.

Le moule devient donc un outil pour jouer avec les éléments de la structure physique des objets et le substrat vient fixer l'un des moments du déplacement de cette forme. Le pouvoir de ressemblance et les limites de reproductibilité de cette technique m'amènent à penser le geste du moulage comme un procédé de transferts, de pertes et de gains formels. La matière choisie pour faire le tirage matérialise, en quelque sorte, une des déclinaisons possibles de l'objet; elle met en forme sa dérive. D'une part, le facteur d'indétermination du résultat qui est inhérent aux limites de reproductibilité du processus me permet d'altérer l'objet de manières non contrôlées. D'autre part, je peux favoriser des déformations grâce aux transferts de matériaux et à la provocation de mauvais positionnements de la membrane souple qui constitue le moule. Par exemple, dans le cas de *La pointe des missiles* (2014) (Figure 2.6, p. 24), j'ai continué à jouer avec le moule pour générer la différence. J'ai inséré des boulettes de papier journal entre la chape et la membrane du moule, en sachant que cela allait corrompre la forme (l'étirer, l'écraser ou la tordre), mais le résultat demeurerait indéterminé.

Le moulage est ainsi une technique de dégradation, de sabotage ou de dérive de l'objet. Les connaissances que j'ai acquises en moulage m'amènent à un niveau de précision et de reproduction de plus en plus élevé, toutefois je cherche autre chose. Il s'agit d'un engrangement face à la matérialité qui me pousse à écarter la forme du fait habituel ou à la placer en déviation quant à l'ordre ou à la règle commune. Les sources de déformation et d'altération des objets ne sont désormais plus des erreurs, mais deviennent des moteurs dans ma création. C'est à ce moment qu'apparaît *l'anomal*⁹, ce quelque chose qui se produit avec la différence.

⁹ Déclassement par rapport au fait habituel de la forme.

L'ALTÉRATION : ÉCARTS ET DÉCLASSEMENT DE LA FORME

Je me souviens d'une photo que mon amie m'avait rapportée d'un voyage en Écosse. Une image un peu floue aux couleurs altérées par l'exposition du négatif photo aux rayons X au moment de son passage aux douanes. On comprenait qu'il s'agissait d'un cheval-sautoir entreposé sur le patio arrière d'une maison. On distinguait l'objet si on l'avait déjà connu. Sinon, c'était essentiellement un tas de ressorts et de formes étranges en plastique vieilli. Pour moi, l'image était parfaite. C'était exactement la matérialisation de la distance, de la dérive et du souvenir d'une sensation. Ce qui m'intéressait le plus dans la contemplation de cette image, et bien au-delà de la nostalgie qui y était rattachée, c'était en fait ce qui me rappelait l'objet physique. L'odeur salée de sueur mélangée à celle du plastique chauffé par le soleil, la dureté de sa surface, les creux dans sa chevelure sous mes doigts. Ce souvenir m'évoquait un gout particulier. Un gout laiteux, fade et délavé. Perceptions assez claires, sauf pour son image. Sa forme se reconstruisait par fragments à travers mes souvenirs et celle qui en résultait n'était ni droite, ni parfaite, ni fixe. Elle se déformait dans ses contours, n'était plus rigide. Elle était impropre et belle. Elle était vécue autrement.¹⁰

Écart : Une photo

¹⁰ Carrier, A. A. (2015). Notes.

Produire un écart

Dans *Le dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Dominique Berthet recense plusieurs stratégies appropriatives parmi lesquelles figurent des méthodes actives dans ma démarche : « la transformation [...] l'altération, le détournement, la transgression, la mutation ». (Morizot, 2007, p. 38) Il y est exposé que l'appropriation se fait par prélèvement, suivie d'une distanciation et d'un réinvestissement personnel. Les manipulations de l'artiste sur ce prélèvement sont productives d'écarts significatifs avec le référent. L'expérience d'altérité renvoie à un système de questionnement sur l'espace qui sépare l'œuvre de ce qui lui est antérieur. Ainsi, le fait de réorganiser un objet dans de nouvelles combinaisons ou de nouvelles variantes amène cet objet à véhiculer d'autres sensations.

J'ai pris conscience de l'action de cet écart avec l'œuvre *Girl's Birthday (Jeu gonflable/Inflatable game)* (2013) (Figure 3.1, p. 30), pièce dans laquelle la perte formelle due au moulage agissait comme distanciation. Cette pièce a été produite par moulage à partir d'un ensemble de jeu d'adresse gonflable constitué d'un gâteau d'anniversaire gonflable et de trois anneaux gonflables. Afin d'accumuler des points, le joueur devait lancer les anneaux autour de la chandelle du gâteau. En atelier, j'ai produit un moule de cet objet gonflable à partir duquel j'ai fait un tirage en plâtre blanc. L'objet d'origine fait de vinyle rempli d'air était orné de motifs roses, jaunes, blancs et mauves et on pouvait y lire l'inscription : *Girl's Birthday*. Les plages de couleur divisaient les différentes parties de l'architecture de l'objet, soit l'assiette des différents étages du gâteau et délimitaient la bougie d'anniversaire du crémage. À travers le moulage, j'ai fait subir aux variables de l'objet des déplacements et des changements dans la forme : la forme globale du gâteau a été reproduite telle quelle, mais les couleurs ont été blanchies, la consistance du gâteau est passée de molle à dure et sa capacité à être déformé, manipulé ou lancé a été remplacée par les attributs fragiles et cassants du plâtre.



Figure 3.1 Carrier, A. A. (artiste). (2013). *Girl's Birthday* (jeu gonflable). Collection de l'artiste.

Devant ce gonflable devenu rigide, le rapport à l'objet se trouvait dorénavant dérouté. D'abord, grâce au déplacement du contexte utilitaire vers le contexte artistique et ensuite grâce à l'apparition d'une tension entre le vide (figuré) et le plein (présenté)¹¹. Toutefois, ce qui m'interpelait était l'éloignement de l'objet d'origine par le blanchiment de la surface du gonflable. Le gâteau, sans les marques et les inscriptions imprimées, était devenu imperceptible. La forme était devenue énigmatique et ambiguë; elle ne ressemblait à aucun objet connu. Par ordre de ses attributs formels abstraits (galbe, membrane en tension, plis comme ceux d'une peau, valves ressemblant à des télines et à des formes phalliques) elle incarnait maintenant une forme anthropomorphe avec un certain érotisme¹².

¹¹ Le vide est suggéré par la forme toujours empreinte de l'effet de gonflement des parois. Toutefois, la forme réelle est remplie de plâtre.

¹² L'érotisme des formes a été abordé par l'artiste Hans Bellmer. Avec ses différentes dérives

Cet érotisme dans la forme m'était devenu intelligible et m'apparaissait incongru. La perte de référence à l'objet d'origine, comme expérience d'altérité, révélait l'étrangeté qui était latente dans la forme. Dans mon esprit s'installait un dialogue perplexe entre l'objet à l'origine du moulage (jeu d'adresse pour enfant) et cette forme sculpturale corporelle et abstraite. De cet espace indéfini, entre l'objet et son double, émergeait un interstice provoquant de nouvelles sensations.

Altération au sens du simulacre

Situation différentielle de l'objet

Roland Barthes (1962) discute du *simulacre* comme une activité qui permet de découper le premier objet¹³ dans le but d'en dégager des « fragments mobiles » dont la « situation différentielle » serait porteuse d'un sens nouveau. (p. 224) Selon lui, le résultat de cette réorganisation de l'objet est un « simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou inintelligible dans l'objet naturel. » (p. 222) Le simulacre dégagerait ainsi ce qui est caché dans l'objet

de la poupée en sculpture (*Doll* (1965) par exemple), cet artiste surréaliste a exploré la relation fétichiste à l'objet ainsi que son potentiel érotique et sadique. La poupée chez Bellmer est source de multiples contradictions : elle incarne le désir sexuel par ses formes charnelles, érotiques et sensuelles, mais ses poupées sont aussi des objets morbides et violents. Le désir qu'elles incarnent est sadique, parce que leur corps est soumis à la torture, démembré, ouvert ou reconfiguré par la démultiplication d'organes ou de membre proéminents ou par la suppression de d'autres membres moins associés au désir sexuel.

¹³ Barthes utilise le mot « objet », j'interprète son usage de ce mot comme représentant toute forme, chose, concept, organisation, idée, image ou texte qui subira l'activité de simulacre.

et rendrait tangible ce qui est latent dans la forme. La situation différentielle du simulacre converge avec ma façon de penser la distanciation ou l'écart avec l'objet d'origine en tant que pivot pour produire une expérience nouvelle et indécidable de l'objet. Dans la manière dont je m'approprie les objets, je cherche des aspects qui peuvent être manipulés (couleur, forme, texture, flexibilité, etc.) pour permettre à la forme altérée d'amener des sensations nouvelles.

Révéler

Le travail de Martin Arnold¹⁴ incarne aussi cette idée de l'altération faisant émerger ce qui est latent dans la séquence filmique. Son œuvre *Passage à l'acte* (1993) s'approche de cette stratégie d'altération à travers les effets de découpage du matériel visuel trouvé (*found footage*) et du montage rythmique. L'artiste a décidé de découper une séquence filmique et de réorganiser sa partition en créant des répétitions et des bégaiements dans le mouvement, en manipulant chacune des images de la scène originale.



Figure 3.2 Arnold, M. (réalisateur). (1993). *Passage à l'acte*.

¹⁴ Le thème du quotidien abordé dans ces enregistrements trouvés est déplacé dans ces œuvres et rejoué de manière à révéler ce qui est latent dans nos relations interpersonnelles familiales. Cette transposition autre du quotidien peut apparaître autant étrange que familière, ce qui rejoint mes préoccupations concernant notre rapport quotidien à l'objet.

Arnold s'est approprié une scène tirée de *To Kill a Mockingbird* (1962), un film ancré dans la culture populaire américaine dans lequel un avocat entreprend de défendre un homme noir accusé de viol. On accède au récit à travers les souvenirs des enfants de l'avocat, Scout et Jem. Arnold a choisi la scène du déjeuner en famille, qui, contrairement à d'autres moments plus « importants » du film, semble bien banale quant à la résolution de l'intrigue et aux valeurs générales véhiculées. À l'aide d'une trieuse optique, il a dupliqué les photogrammes pour en faire des jeux de boucles microscopiques qui installent l'action globale progressivement.

Daniel Herbert, dans son analyse de *Passage à l'acte* (1993), discute de cet état d'alternance de l'esprit entre la scène d'origine et sa dérive. Ainsi, le spectateur est appelé à lire simultanément le film original, le film actuel et la relation entre les deux (Herbert, 2006). Le sens de l'œuvre émerge donc à travers cet écart entre les deux films. Dans le film original, le garçon (Jem) entre dans la maison sous les ordres de son père avec une légère hésitation. Dans *Passage à l'acte* (1993), cette hésitation se matérialise et se magnifie en un jeu de secousses du corps sur place. Ces répétitions de courtes suites d'images suggèrent que l'enfant refuse d'entrer puisqu'il se maintient près de la porte pendant plus d'une minute. Le montage rythmique a permis à Arnold de matérialiser la protestation, la résistance du jeune homme à l'autorité du père. Les différences entre le film original et le film altéré pointent vers ce qui y restait incompréhensible dans l'organisation initiale des images : le passage à l'acte de Jem est en fait sa protestation contre l'autorité.

Il est possible de voir le potentiel de révélation de sens dans le découpage et l'assemblage en une nouvelle configuration du matériel filmique trouvé, ainsi que dans un transfert de matériaux rigidifiant et neutralisant tel que produit par l'utilisation du plâtre dans *Girl's Birthday* (2013) (Figure 3.1, p. 30). L'altération ou

le simulacre de cet objet gonflable a dévoilé l'aspect anthropomorphique, sensuel et étrange qui était latent dans sa forme initiale.

L'altération, au sens de l'*informe*

Sur le vide généré (inodore, cette fois-ci) mieux vaut superposer ses propres lacunes (de préférence en continu) à l'intérieur desquelles le rafistolage devient partie intégrante de la structure de base. La structure de base comprend durcissement et mollification, active ou passive ou active et passive à la fois, selon les conditions. Dans tous les cas, ça continue de durcir. Vue de loin, même l'ambiguïté (dans la continuité) semble perdre de sa mollesse.

Le mou est un liant, le dur, un lien (contondant) conçu pour entrer en contact avec un corps donné. Le mou est une extension du corps, dans ce cas précis, d'un monochromatisme trompeur : de plusieurs couleurs qui se ressemblent et dont les différences sont essentiellement imperceptibles. La mollesse en question présente toutes les caractéristiques normalement associées à la dureté. Alors comment procéder ? De l'intérieur vers l'extérieur ? De l'extérieur vers l'intérieur ? Le rapprochement distal succède à l'éloignement proximal. Par exemple : un exosquelette, ou une pêche trop mûre, les deux étant malgré tout très doux, selon la situation. Une situation de double faute (en l'occurrence).

44

46

Figure 3.3 Brown, S. (artiste-écrivain). (2014). *Mollesse dure*¹⁵.
Écart : Brown

¹⁵ Simon Brown est un artiste visuel et un écrivain qui s'intéresse au langage, au presque imperceptible et aux possibilités émancipatrices de l'échec. En 2014, j'ai eu l'occasion d'assister au lancement de sa publication *Mollesse dure* qui m'a tout de suite saisie. La thématique de la mollesse et de la dureté, et le passage d'un état à un autre semblent en dialogue direct avec mes préoccupations sculpturales. Sa forme d'écriture m'apparaissait, de manière fascinante, complètement *informe* et insaisissable dans son entièreté.

Lorsque la forme glisse, dérape et fuit

Dans une vente de garage, j'ai trouvé un cheval-sautoir tout comme celui sur la photo.¹⁶ Toutefois, sa présence réelle n'était pas aussi évocatrice de l'univers de souvenirs et de sensations que m'évoquait l'image. Dans cette image floue, j'avais un rapport différent à l'objet à travers l'instabilité de la forme. J'avais de l'affection pour cette figure qui se révélait et se dissimulait aussitôt par le manque d'information. C'était un peu comme si les aspects que je ne pouvais pas saisir étaient à combler par mon imagination. J'aimais cette forme qui se dérobaient de mon regard, dérapait et fuyait un état fixe. Je voulais partager cette fascinante interférence dans l'expérience de l'objet. J'ai songé à traduire cette image hésitante en sculpture. De la même façon que l'image du jouet sur la photographie refusait d'être figée, j'ai pensé que sa transposition en sculpture devrait me glisser des mains et se déformer dans ses contours.



Figure 3.4 Carrier, A. A. (artiste). (2015). *Avec les mains nues*. Collection de l'artiste.

¹⁶ Voir la description à la page 28.

L'œuvre *Avec les mains nues* (2015) (Figure 2.4, p. 21) est un moulage d'un cheval-sautoir qui a été tiré en silicone. J'ai choisi le silicone pour son aspect viscéral, sa mollesse et sa transparence. C'est un matériau qui impose à l'objet qui en est composé de n'avoir aucune forme figée ou fixe; dès que l'objet est manipulé, sa forme change. Par sa mollesse, il est en formation et déformation constante. Dans le cadre de mon exposition solo *Pool toys et petits insubmersibles* à Espace Projet à Montréal en mars 2015, le cheval était déposé sur un tuyau de plomberie qui traversait partiellement, à la hauteur des hanches, une petite pièce. Les visiteurs étaient invités à toucher ou à prendre le cheval mou dans leurs bras, lequel était replacé sur le tuyau ensuite.



Figure 3.5 Carrier, A. A. (artiste). (2015). Vue de l'exposition : *Pool toys et petits insubmersibles*

La manipulation du cheval faisait osciller la forme comme de la gélatine, alors qu'elle pendait et débordait de partout dans les bras du visiteur. Ce mouvement accentuait l'instabilité de la forme et chaque fois que le cheval était déposé à nouveau sur le tuyau, sa position variait et donc sa forme globale changeait : la nouvelle position déplaçait les creux et formait de nouveaux plis par rapport à la position précédente.

Cette forme écrasée sur elle-même, instable et fuyante m'a amenée à m'intéresser à la notion d'informe.



Figure 3.6 Carrier, A. A. (artiste). (2015). *Avec les mains nues*. Collection de l'artiste.

L'informe : sortir du cadre normatif

La définition de l'informe a été donnée initialement en 1929 par Georges Bataille (1993) dans son *Dictionnaire critique* paru dans la revue *Documents*.

Informe : Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens, mais les besoins des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à **déclasser**¹⁷ exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et **se fait écraser partout** comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre, affirmer que l'univers **ne ressemble à rien**¹⁸ et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un **crachat**. (p. 33)

¹⁷ Pour moi, *déclasser* s'apparenterait à altérer, produire un écart, une déviation, sortir l'objet de sa forme initiale.

¹⁸ Lorsque Bataille nomme l'univers comme étant *rien*, informe et donc comme *un crachat*, et lorsqu'il indique que le sens *se fait écraser partout*, j'en comprends que si l'informe avait une manifestation visuelle ou matérielle, alors cette forme serait, soit changeante, molle, liquide ou déformable.

Pour comprendre cette notion, j'ai dû faire des recherches sur les relectures de l'*informe*, notamment par Pierre Adrien Brazzini qui s'intéresse aux résonances de cette notion en photographie. Dans son mémoire de 2010 qui s'intitule *Image sacrifiée, image sacrée : L'informe selon Georges Bataille en photographie analogique et son lien avec le sacré*, il se base sur l'interprétation de Rosalind Krauss et d'Yve-Alain Bois¹⁹, ainsi que sur celle de Georges Didi-Huberman²⁰ pour dégager une définition globale de l'*informe*. Selon lui, l'*informe* en art désignerait ce qui ne peut prendre forme ou qui ne se laisse pas enfermer dans la forme. Bien plus qu'une apparence indéfinie, l'*informe* serait un processus de déclassement; en lui arrachant tout type de finalité, il imposerait un désordre à une forme standardisée. L'idée, la représentation, l'image ou l'objet qui serait altéré au sens de l'*informe* se retrouverait ouvert, et se situerait au-delà du langage et des définitions. Brazzini (2010) indique que l'*informe* se manifesterait par « un processus structural de déconstruction, de mise en mouvement, de la beauté à la laideur, de la séduction à l'horreur, qui introduit le vacillement, la dissemblance²¹ et le désastre dans les formes. » (p. 47) En regard de mes intérêts, l'*informe* pourrait donc être un détachement de l'image parfaite ou représenter toutes formes de perte ou d'altérations subies par l'objet sur le plan physique. Il deviendrait une remise en question de la « bonne » forme et viserait à sortir toute chose de sa catégorie ou d'un certain cadre qui lui est normalement attribué. Dans mon travail, le moule n'est pas normatif, il sert à continuellement ouvrir l'écart entre l'objet original et son double sculptural. Son utilisation déploie la forme de l'objet à l'extérieur de son cadre normatif.

¹⁹ Leur définition de l'*informe* est décrite dans l'ouvrage *L'informe : mode d'emploi* paru en 1996 de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois.

²⁰ Georges Didi-Huberman a, pour sa part, publié ses recherches sur l'*informe* dans *La ressemblance informe ou le gai-savoir visuel selon Georges Bataille* en 1995.

²¹ Le mot *dissemblance* m'apparaît ici très significatif quant à l'idée d'écart entre l'objet et son référent, quant à l'idée de distanciation et de dérive de l'objet que j'ai énoncée précédemment pour décrire les objectifs de l'altération de l'objet dans ma démarche.

L'informe en sculpture et l'effet de la mollesse

Le ramollissement de la forme sculpturale, dans mon œuvre *Avec les mains nues* (2015) (Figure 3.4 p. 36 et Figure 3.6, p. 39), peut être vue également comme une altération au sens de l'informe. Le mou du cheval ne se laisse pas circonscrire; il échappe à la géométrie et déborde de partout sans trouver de forme fixe. Dans cette dérive du cheval-sautoir, le transfert des matériaux contribuait à perturber, voire à transformer le rapport à la norme qu'amène habituellement la technique de reproduction par moulage. L'informe, dans mon utilisation du moulage, provoque un rapport différent à la norme de l'objet. La forme qui est en perpétuel changement ne peut être tenue pour acquise et donc sera vécue différemment chaque fois. Ainsi, l'objet est toujours remis en question, instable et changeant. Le moulage, généralement envisagé comme un véritable décalque de la chose (par le contact direct qu'il nécessite avec celle-ci), dans ce cas-ci, deviendrait un moyen de rendre, au contraire, la norme étrangère.

En définitive, l'altération est une stratégie pour générer une forme de distanciation avec l'objet d'origine. L'alternance de l'esprit, entre ce qu'était, ce qu'est devenu l'objet et cette zone d'écart qui se produit entre les deux, révèle ce qui est latent dans l'objet initial. De fait, l'altération au sens de l'*informe* pourrait être un moyen de remettre en cause une forme normative. Outre l'instrumentalisation du mou pour produire un écart avec l'objet ou ouvrir sa forme, je pense qu'il est possible de rallier toutes stratégies de modification à une certaine idée de l'*informe*. La déformation optique ou physique, la fragmentation, l'étirement, l'écrasement contribuent également à faire dériver l'objet, à le sortir de sa forme préétablie. Ces stratégies de dissemblances imposent un déclassement de la forme qui n'advviendrait qu'une seule fois, tandis que le « mou » permettrait un déclassement perpétuel, car toujours changeant.

L'ANOMAL, L'INDÉCIDABLE

Ils sont beaux, maintenant, tous blancs et fades. Leur cuir desséché, leur peluche durcie, leur surface étirée ou tordue. Quand je les prends dans mes mains, ils ont aussitôt un gout infect et salé qui prend son temps dans la gorge.

Suspendus, entre la différence et la ressemblance, entre la fabulation et le réel, leur douceur me dérange. Les velours sont agressants.

Leurs galbes et leur gonflement se figent. Leurs taches de saleté sont si gracieuses sur leur surface figée.

Je souhaite plus que tout les regarder encore, vides comme ils sont. Carrousel vide. Un traineau, vide à l'intérieur de ses tenants en bois.

Parce qu'ils ne tiennent plus que par leurs minces parois, ils sont majestueux dans leur précarité. Mais, ils demeurent câlins et sourds.

Doux et violents, étranges et réconfortants.²²
Écart : Suspendus, entre la ressemblance et la différence

²² Carrier, A. A. (2014). Notes.

Dans mon travail, ces écarts ou distanciations obtenus par altération induisent un anomal dans l'objet familier et l'évacuent de la norme préétablie. Cet anomal se bute contre l'expérience quotidienne des objets et ainsi amène un état d'indécidabilité perceptuelle. J'emprunte le terme *indécidable* à Jacques Rancière (2004) et à d'autres auteurs, tels que Jean-Philippe Uzel et Jocelyne Lupien, dont les écrits ont paru dans la publication *L'indécidable, écarts et déplacements de l'art actuel* (2008). Pour moi, l'indécidable est un certain état de malaise dans la perception : un état limite où tombent les frontières entre le normal et l'impossible, le familier et l'étranger, l'absence et la présence, l'interversion de l'artiste et l'état initial des choses.

Matérialisation d'un impossible

Il y a une forme d'indécidable dans l'expérience de certaines de mes pièces qui laisse dans le doute la perception même que nous en avons, comme si la proposition se situait à mi-chemin entre le normal et l'impossible. Jocelyne Lupien (2008) l'indique ainsi:

Certaines pratiques artistiques maintiennent sciemment le spectateur dans un état d'indécidabilité, le faisant douter de ce qu'enregistrent ses sens et vivre une tension entre l'œil et l'esprit adressant des problèmes perceptuels qui ont pour but de faire vivre une incertitude puissante quant à la nature du perçu. (p. 86)

Mes sculptures et installations génèrent souvent une telle ambiguïté, entre autres, par les contradictions formelles qu'elles mettent en place, par un brouillage dans la compréhension de la force de la gravité ou simplement par la matérialisation d'un impossible. Mon œuvre *Trous d'air* (2013) (Figure 4.1, p. 45) propose une rupture de la forme dans laquelle les parties d'objets gonflables sont maintenues avec tout leur galbe et leur gonflement. La proposition donne cette impression de défier les lois de

la physique. En effet, si l'objet original était découpé ainsi, la forme serait ouverte et permettrait à l'air de fuir; elle serait aplatie, fripée et molle. En brisant le double formel de l'objet, l'œuvre réalise donc l'impossible, elle le fragmente sans altérer son apparence gonflée. De ce sabotage du rapport habituel à l'objet naît un indécidable entre le normal et l'impossible.

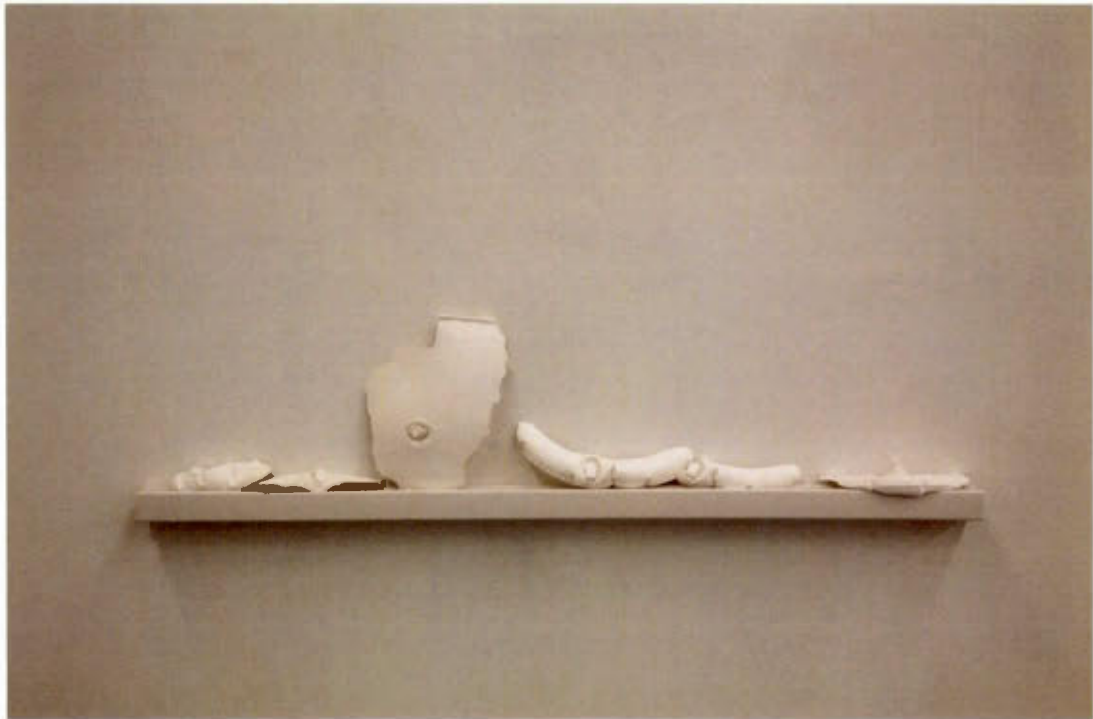


Figure 4.1 Carrier, A. A. (artiste). (2013). *Trous d'air*. Collection de l'artiste.

Le changement de matérialité trouble les attentes perceptuelles. Avec *Sans titre (Matelas 2)* (2013) (Figure 2.5, p. 22), le matelas qui est normalement fabriqué en tissu est reproduit en plâtre par les moyens du moulage. Cette proposition remet en question la vision: l'objet est mou pour les yeux, tandis que son aspect tactile révèle sa dureté. Un indécidable émane de l'incongruité de l'état matériel.

Dans le cas de *Presque familier* (2015), l'œuvre propose une expérience spatiale et gravitationnelle de l'objet impossible à vivre au quotidien. L'espace contenu à l'intérieur de la bouée gonflable a été matérialisé en plâtre et cette forme est tenue à demi autour du mur par sa compression entre un mur et un tuyau d'aspirateur. Ce qui amène l'indécidable ici est la tension qui se crée entre l'intérieur et l'extérieur de la bouée, le vide, le plein et la légèreté figurée par le dispositif de présentation, et la lourdeur réelle du plâtre. Le transfert de matérialité associé au dispositif de présentation provoque une tension expressive et propose une expérience nouvelle de l'objet.

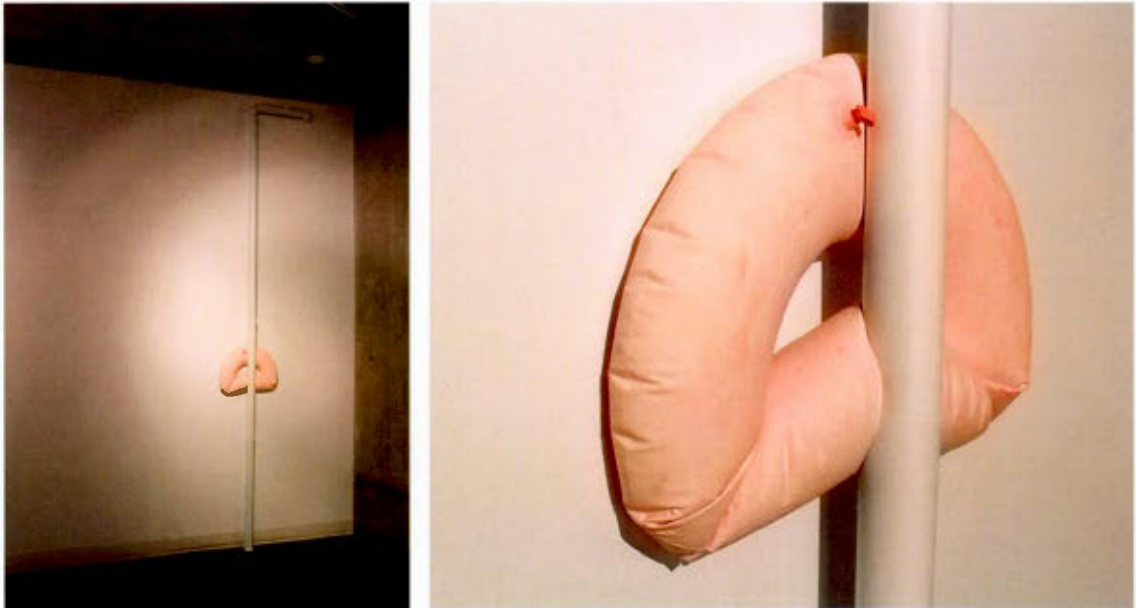


Figure 4.2 Carrier, A. A. (artiste). (2015). *Presque familier*. Collection de l'artiste.

Une inquiétante étrangeté

L'image peut être la vision précipitée d'un espace ouvert où chavire, où tombe notre regard. [...] Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la « belle face » des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à ouvrir cela même qu'il rend visible. À nous faire regarder toute chose selon sa double face, voir son double fond, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de l'apparence. (Didi-Huberman, 2007, p. 58)

Dans mon travail, la subversion des formes dont la physionomie est dérangée fait souvent apparaître une ambiguïté entre le familier et l'étranger. Cette manière de faire craquer la norme invite à l'inquiétante étrangeté, notion qui a été développée par Sigmund Freud dans son essai *Das Unheimliche* paru en 1919 :

Un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantasme et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique. (Freud, 1976, p. 28)

L'inquiétante étrangeté apparaît quand il n'est plus possible de faire la distinction entre l'imagination et le réel, entre ce qui est familier et étranger. *Sans titre (Matelas 1)* (2013) (Figure 4.3, p. 48), représente cet objet quotidien augmenté d'une proéminence incongrue par l'étirement de sa paroi supérieure. Dans cette pièce, cet objet intime et familier apparaît comme étranger, au point d'en être monstrueux. La sculpture possède, à la fois, une ressemblance assez importante avec l'objet d'origine pour habiter le quotidien et une anomalie suffisamment étrange pour tenir de l'imaginaire ou du rêve.



Figure 4.3 Carrier, A. A. (artiste). (2013). *Sans titre (Matelas 1)*.

Avec les mains nues (2015) (Figure 4.3, p. 36) se présente comme une mutation du dur au mou d'un cheval-sautoir ou cheval de carrousel, un objet commun et familier pour la plupart des gens. À la suite de l'exposition *Pool toys et petits insubmersibles* (mars 2015) dans laquelle les visiteurs étaient invités à manipuler l'œuvre, plusieurs personnes ont ressenti un réel inconfort et parfois même une angoisse viscérale lorsqu'ils ont tenu le cheval dans leurs bras. Plus d'un a perçu une certaine tension entre un inconfort et une empathie liée à la mollesse et au poids évocateur de l'objet. Là où l'objet déstabilise, c'est dans le fait qu'il s'agit d'une forme qui ne se tient pas. Elle est juste de la bonne taille pour en avoir les bras pleins, mais il y a toujours la tête ou les pattes du cheval qui pendent. À cause de son aspect amorphe, on souhaiterait le contenir tout entier pour le consoler, mais il est impossible de l'aider. Le jouet possède le manque de tonus du nouveau-né, de l'enfant endormi ou de l'animal mort. L'objet familier paraît effrayant parce que la frontière est brouillée entre la sculpture et le jouet d'origine, entre le mort et le vivant, l'organique et le plastique. Le ramollissement de la coquille plastique du jouet a pour effet de modifier le rapport habituel entretenu avec cet objet. Ce renversement de l'objet connu fait basculer les appréhensions vers un certain malaise étrange et inquiétant.

Le travail sculptural de Robert Gober propose des tensions similaires. Dans ses œuvres, la torsion, la fusion et la fragmentation font surgir des objets familiers, une

atmosphère souvent angoissante et ambiguë. Ses sculptures d'objets fusionnés entre eux, telles que *X Crib* (1987) ou *The Flying Sink* (1985), donnent la sensation d'un monde autant ordinaire qu'étrange. Ce sont des objets à la fois suffisamment familiers pour que l'on puisse les reconnaître, mais assez investis de bizarre pour qu'ils appartiennent au cauchemar ou à l'affabulation. Tout comme Gober, en appelant des objets quotidiens à se déformer et à changer partiellement d'apparence, je cherche à découvrir ce qu'il y a d'inquiétant, d'angoissant et de déconcertant dans le familier.



Figure 4.4 Gober, R. (artiste). (1987). *X Crib*.

L'ambivalence propre au moulage : Entre absence et présence

Le moule en tant que contreforme propose un sentiment d'indétermination entre l'absence et la présence de l'objet à l'origine du moulage. Devant l'*Espace autour du matelas* (2015) (Figure 2.1, p. 15), mon regard oscille toujours entre le vide et l'enveloppe de silicone qui le circonscrit. Je suis tentée de reconstituer la forme absente, de remplir le vide par une forme de matelas mentalement construite.

Toutefois, je n'arrive jamais à autre chose qu'une confusion totale entre les espaces dits positifs et négatifs, entre ce qui était et ce qui demeure. Le moule habite lui-même une forme et en circonscrit une autre qui est absente²³, mais à la fois présente dans l'espace négatif qu'elle a laissé. Cette double contenance, d'un vide et d'un plein potentiel, à l'intérieur du moule me conduit toujours à un regard instable du fait qu'il m'est impossible de le fixer sur l'un ou l'autre de ces espaces.

Le travail de moulage de Rachel Whiteread introduit également cette idée d'indécidabilité du regard immanent à la contreforme. Par ses inversions de la forme, l'artiste met en évidence des dialectiques telles que celles du vide et du plein, de la présence et de l'absence, du positif et du négatif, du contenant et du contenu. Par ces contradictions formelles, ses œuvres génèrent non seulement un sentiment d'inconfort mais aussi une impression que l'espace est brouillé laissant place à la confusion du regard et à celle du sens postural. Maïté Vissault (2002) a évoqué ce sentiment de confusion ressenti devant l'œuvre *Ghost* (1990) de Whiteread : « la présence matérielle massive de ces blocs vient buter sur notre sentiment habituel de l'espace, plutôt immatériel et insaisissable ». (p. 75) Le procédé d'empreinte proposerait une indécidabilité en perturbant la lisibilité par un inversé des formes. Le résultat du moulage « désoriente la vision [,] impose un regard du contact : un regard paradoxal, qui s'interroge sur la tactilité des choses, des matières. » (Didi-Huberman, 2008, p. 69)

Katrie Chagnon, historienne de l'art montréalaise, a également noté ce type d'indécidabilité dans le travail de moulage de Chloé Desjardins. Cette artiste crée des pièces à partir de moulage d'objets familiers, usuels et industrialisés : des parties d'emballages, de la vaisselle ou des gants de protection. Chagnon (2010) explique que le moulage contribuerait à fixer l'objet « dans un état d'indécision, où il se donne

²³ La forme absente réfère à l'objet matrice (qui a été moulé). Dans le présent exemple, il s'agit du matelas.

comme mystère ou comme question ». (p. 24) Ainsi, le moulage serait une technique à laquelle l'indécidabilité, le malaise ou l'étrangement inquiétant serait probant. Dans le cas de *Espace autour du matelas* (2015) (Figure 2.1, p. 15), l'indécidabilité se conduit par cette confusion du regard entre l'espace positif absent (le matelas d'origine) et l'espace négatif présent (le moule).

Prolongements de l'espace

Sur le plan de la mise en espace, le travail d'installation in situ que proposaient mes récentes expositions, ouvrait à un état limite où se brouillait la différence entre l'intervention artistique et l'état initial des choses. Par le prolongement d'éléments architecturaux dans l'espace, cette ambiguïté entre les éléments appartenant déjà au lieu et ce qui était investi, ajouté ou déplacé, permettait un rapprochement entre l'œuvre et le visiteur. Mes objets gonflables de plâtre étaient intégrés au lieu d'exposition par des ajouts de tuyauterie ou des pièces moulées à même l'architecture.

D'une part, dans *Presque familier* (2015) (Figure 4.2, p. 46), œuvre qui figurait dans l'exposition *Dressés contre le sol* à Cercle Carré en janvier 2015, un tuyau d'aspirateur émergeait du haut du mur de la galerie, s'insérait dans la bouée pour ensuite réintégrer le plancher. Dans cette proposition, il était difficile de déterminer si le tuyau était d'origine ou s'il avait été ajouté d'autant plus que sa présence posait un problème physique : la bouée rigide, étant indéformable, ne pouvait pas avoir été placée derrière le conduit. Il était difficile de déterminer où commençait et se terminait l'œuvre dans l'espace. Ici, la limite entre l'intervention artistique et l'architecture initiale des lieux était flouée.

J'ai emprunté une stratégie similaire lors de mon exposition solo à Espace Projet en mars 2015. Le même type d'annexe d'élément architectural a été présenté dans *Sans titre/ON THE UPPER ARM* (2015). Dans cette pièce, un tuyau identique à ceux du système de chauffage à l'eau chaude présents dans la galerie s'échappait du dessous du radiateur et se désarticulait dans l'espace. À travers une série de bifurcations à angles improbables, le tuyau avançait vers le centre de la salle et se glissait sous un tas de flotteurs gonflables en plâtre. Cette protubérance architecturale, fusionnée au lieu d'exposition devenait partie prenante de la sculpture. Ce type de dispositifs d'installation accordés à l'architecture provoque une indétermination entre le lieu de déambulation du visiteur et l'œuvre.



Figure 4.5 Carrier, A. A. (artiste). (2015). *Sans titre/ON THE UPPER ARM*. Collection de l'artiste.

Ce type de stratégie est souvent au centre du travail de l'artiste montréalais Michel de Broin. Dans *Fuite* (2009), il dénature un système électrique en substituant son mécanisme à un système hydraulique. Au bas d'un mur de la galerie et près d'une

grille de puisard, un jet d'eau fuit par une prise électrique. Tout semble dans l'ordre dans cet espace, à part cette fuite d'eau inconvenante.



Figure 4.6 de Broin, M. (artiste). (2009). *Fuite*.

Lorsque ces éléments normalement dissimulés en périphérie d'une pièce se démultiplient dans l'espace de déambulation, recouvrent soudainement une partie du mur, émergent du plancher de manière incongrue et s'intègrent subitement à l'œuvre, c'est en fait le lieu qui vient à la rencontre du visiteur et l'objet y étant fusionné, participe à cette rencontre. Un rapprochement entre l'œuvre et le visiteur est stimulé par le fait qu'ils participent au même contexte architectural. Le lieu de l'objet est le lieu du visiteur. Ces éléments architecturaux agissent comme supports pour les objets. Ils les mettent en valeur, les contextualisent et favorisent la réactivation d'un rapport direct avec leur matérialité. Ces anomalies architecturales qui fondent la rencontre

entre l'objet et le visiteur déstabilisent le rapport à l'objet et la manière d'habiter l'espace.

Disposés dans un équilibre précaire, les objets moulés liés aux ajouts architecturaux amènent à vivre une instabilité posturale. Rien n'est fixé et pourtant tout est délicatement adossé, en hésitante suspension par la pression entre deux éléments, ou échoué sur autre chose de manière labile. Tout tient par des jeux de force et de tension gravitationnelles avec la pression et l'équilibre qui s'établissent entre les éléments. Cet état glissant des éléments dans l'espace force un déplacement incertain, car le moindre faux mouvement menace de faire chavirer l'ordre chancelant des choses. Cet état médian entre équilibre et déséquilibre favoriserait un anomal dans l'appréhension haptique des objets dans l'habitude de les voir, c'est-à-dire en équilibre, ordonné et stable.



Figure 4.7 Payette, K. (artiste). (2012). *L'autre dimanche matin*.

Dans une analyse de l'œuvre *L'autre dimanche matin*²⁴ (2012) de l'artiste québécoise Karine Payette, Anne Philippon affirme que « *l'instabilité parvient à susciter chez nous un inconfort qui a pour conséquence d'entraîner une réflexion sur nos rapports avec autrui.* » (Philippon, 2013, p. 87) En ce sens, l'instabilité dans la mise en espace de mes pièces pourrait être perçue comme un élément activant la réflexion sur les rapports aux objets familiers.

Somme toute, mon approche de l'anomal est à l'œuvre dans un espace intermédiaire où basculent les limites entre ce qui est possible et ce qui ne l'est pas, entre l'univers du familier et de l'étrange, entre l'absence et la présence de l'objet, entre l'intervention artistique et l'état initial des lieux d'exposition, et ce dans une précarité souvent déconcertante. Soit parce que mes œuvres donnent à voir des spatialités incertaines entre forme et contreforme, qu'elles proposent des expériences tactiles, posturales et gravitationnelles impossibles à vivre au quotidien; soit parce qu'elles comportent des matérialités prégnantes et insolites, mes propositions artistiques bousculent les attentes perceptuelles et spatiales pour mieux interroger et redéfinir l'expérience acquise de l'objet. En d'autres termes, « en activant de manière singulière divers espaces corporels, intéroceptifs et proprioceptifs, rarement ou peu sollicités lors des activités de la vie courante, [mes] œuvres plastiques ouvrent de nouvelles dimensions sensibles ». (Lupien, 2008, p. 88)

²⁴ Dans cette installation, une nappe laiteuse aux dimensions anormales recouvre la majeure partie du sol où flottent quelques grains de Rice Krispies. Ce dégât se poursuit et remonte vers une table de cuisine qui tangue légèrement, et où se trouve, en suspension au-dessus de la table, un bol duquel coule le lait renversé.

Je transporte toujours avec moi une tonne d'idées. Elles peuvent être attachées à des objets, des questions, des anecdotes, des images ou des sensations. Il s'agit seulement de leur trouver un foyer.²⁵ Quand soudainement, elles connectent entre elles; quand elles résonnent à un contexte, à un lieu ou à un moment particulier, elles trouvent enfin un chez-soi.
Écart : Une tonne d'idées

CONCLUSION

Envisagée dans mon travail comme une expérience sensible autre de l'objet familier, l'anomalie est écart, déclassement ou dérive de la forme. Elle s'active sur des objets mis en attente, banals et inhabités. L'anomalie érige le sens de l'œuvre dans l'expérience directe de la forme dans l'espace : sa compréhension est empirique, voire physique. En soulevant le trouble, la déviation et le bizarre, elle invite à réaffecter l'objet domestique d'une manière différente pour ouvrir un questionnement sur la nature des liens établis avec ce dernier.

L'objet domestique se logeant patiemment dans les multiples espaces d'entreposage de la maison est l'amorce et le matériau de prédilection de cette démarche artistique. Parce qu'ils engagent une ambivalence entre confort et inconfort, parce que leur fonction d'usage renvoie à un contact corporel ou par leur apparence anthropomorphique, ils sont de parfaits embrayeurs d'expérience tactile et sensible à l'œuvre.

²⁵Cette affirmation est une appropriation personnelle d'une idée émise par Simon Starling lors du colloque international Max et Iris Stern 9 : *Tout objet a son histoire: art, recherche et réinvention des choses*, 27 et 28 mars 2015, auquel j'ai assisté. J'ai été interpellée par sa manière de décrire comment les anecdotes influençaient son travail ou viennent s'insérer dans ses œuvres. Il disait: «*It's like finding homes for things* ». Il décrit exactement l'amorce de mon processus créatif : comment je me procure certains objets sans pour autant connaître tout de suite leur destin au sein de ma pratique. J'entasse toute sorte d'idées de titres, de matérialités ou de mises en espace dans mon cahier de croquis. À un moment donné, certaines idées dialoguent entre elles et trouvent leur place au sein de ma production.

La technique du moulage dans ma pratique déconstruit la tradition associée à cette méthode de production ancestrale. Utilisée d'une manière volontairement erronée ou jouant habilement avec ses limites de reproductibilité technique, elle contribue à rendre l'objet *autre* plutôt qu'à reproduire le *même*. La pratique de l'empreinte me permet de tirer parti du fait que la contreforme possède cette possibilité de montrer, par la mise en forme des faits physiques inversés de l'objet, certaines de ses possibilités formelles latentes. En donnant accès à une certaine forme de matérialisation du contact du corps avec l'objet, en introduisant l'anomal par la perte et le gain formel, ce procédé devient un moteur pour produire une tout autre expérience de l'objet.

Cette appréhension différente des choses se situe dans l'écart et dans le déclassement de la forme. À la manière d'un *simulacre*, l'objet, atteint de l'altération, suscite un aller-retour de la pensée entre son aspect d'origine et sa reconfiguration. Des aspects latents dans la forme initiale et de nouvelles dimensions sensorielles émergent de cet entredeux. La fragmentation, le durcissement, le ramollissement ou toute autre déformation optique ou physique de l'objet participent à sa distanciation. Étudiées au sens de l'informe, ces altérations déploient la forme à l'extérieur de son cadre normatif et l'empêchent d'être saisie dans son intégralité. En ouvrant la forme de la sorte, le rapport à la norme est transformé et l'objet est vécu autrement.

Dans ma production sculpturale, l'anomalie s'interpose entre la perception sensorielle des objets et leur support architectural, pour déconcerter et surprendre. Elle plonge dans un état limite où il est difficile de pouvoir classer ce qui est perçu. Le déplacement d'un détail, l'apport de matérialités ou de formes incongrues et la suggestion d'une défiance des lois de la gravité ou de la physique sont autant de troubles perceptuels qui nous transportent dans l'incertitude quant à la nature connue de l'objet. La frontière devient indiscernable entre le familier et le monstrueux et

soulève un certain sentiment d'inquiétante étrangeté. Ce malaise est également le symptôme de l'ambivalence qui est propre au moulage. En effet, l'empreinte suggère à la fois, la présence et l'absence de l'objet, inverse les formes et perturbe la lisibilité. Le regard, face à la contreforme demeure ambivalent entre le vide et le plein, le positif et le négatif. Parallèlement, le prolongement d'éléments architecturaux vers l'objet sculptural a pour effet de diluer partiellement l'œuvre dans le lieu d'exposition. L'incertitude face à ce qui est œuvre et ce qui est architecture originale invite les visiteurs à se rapprocher de l'œuvre. Se trouvant sur le seuil entre la dissimulation et l'irruption, le visiteur demeure dans l'indétermination entre l'intervention artistique et un autre état des choses. Enfin, la tension entre l'œil et la raison qui émerge de mes œuvres propose un nouveau rapport à l'objet basé sur un indécidable.

À la lumière des différentes observations qui ont été soulevées dans cette recherche théorique et pratique, entre autres à propos de la condition initiale d'entreposage des objets investis, et de leur nature changeante et en métamorphose au sein d'un procédé de moulage atypique, de leur disposition en équilibre précaire dans l'espace et leur tendance à soulever une sensation d'indécidable, ma réflexion continue à s'ouvrir à la diversité des approches qui énoncent une réflexion sur l'inquiétude, l'instabilité et l'inconstance.

Il reste encore de la place.

Complètement vides.

Leur intérieur arraché, leur extérieur indéfini.

Les invités trouvent leur goût étrange : ils portent la mollesse dans leur bras pour la consoler.

Les coussins se durcissent.

Ils ne tombent plus, mais ils restent suspendus dans un équilibre précaire.

Remplis à ras bord : légers.

Tout ce qui entre, fini au grenier.

Il reste peu de place et c'est peut-être une condition.

Le pneumatique, par son poids et sa densité, coule au fond.

Le roc se modifie constamment.

Sa forme voyage et reprend grâce à sa mémoire de mollesse.

Ils sont dégoûtants, se dit-elle. Ils sont décalés. Ils me satisfont.

En attente, telles des épaves au placard.²⁶

Écart : Des épaves au placard

²⁶ Carrier, A. A. (2015). *Réponse à Simon Brown* (auteur de *Mollesse dure* (2014)).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés

Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil.

Bataille, G. (1993). *Le dictionnaire critique*. Orléans : L'Écarlate.

Bois, Y. A., Krauss, R., & Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. (1996). *L'informe, mode d'emploi* [22 mai-26 août 1996; exposition présentée par le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou dans l'espace de la Galerie Sud]. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Brown, S. (2014). *Mollesse dure*. Montréal: Le Laps

Dennison, L., & Houser, C. (Eds.). (2001). *Rachel Whiteread: transient spaces*. New York :Solomon R Guggenheim Foundation.

Didi-Huberman, G. (2008). La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris : les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1995). La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris : Macula.

Didi-Huberman, G. (2007). L'image ouverte. *Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris : Gallimard.

Freud, S. (1976) L'inquiétante étrangeté, *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard.

Lupien, J. (2008). Du sens des sens dans l'art actuel. Dans T. St-Gelais (dir.), *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal, QC : Les éditions esse.

Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'Art*. Paris A. Colin.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.

Tisseron, S. (1999). *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris : Aubier.

Articles de revue

Baudelaire, C. (1853). Morale du joujou. *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres oeuvres critiques* (7), p. 201

Chagnon, K. (2010) Manipuler les paradoxes techniques et théoriques du moulage. *Revue Esse (Savoir-faire/Reskilling)*, (74), p. 18-25.

Gholson, C. et Gober, R., (1989, automne). Robert Gober. *Bomb*, (29), p. 32-37.

Herbert, D. (2006). To Mock a Killingbird: Martin Arnold's Passage à l'acte and the Dissymmetries of Cultural Exchange. *Millennium Film Journal*, p. 92-101.

Philippon, A. (2013, printemps) Agitation dominicale. *Inter : art actuel*, (114), p. 86-87.

Villard, A. (2003) Le socle et l'objet. *La lettre de l'OCIM*, (87), p. 3-8.

Vissault, M. (2002). Vue de l'intérieur. *ETC*, (57), p. 74-76.

Mémoires et thèses

Acte de colloque

Brazzini, P. A. (2010). *Image sacrifiée, image sacrée. L'informe selon Georges Bataille en photographie analogique et son lien avec le sacré*. (Mémoire de fin d'études et recherche appliquée). ENS Louis-Lumière, France.

Acte de colloque

Tisseron, S. (1998, 1999). Nos objets quotidiens. Papier présenté au Colloque international Dispositif et médiation des savoirs, *Le dispositif : entre usage et concept*. Louvain-la-Neuve, Paris.